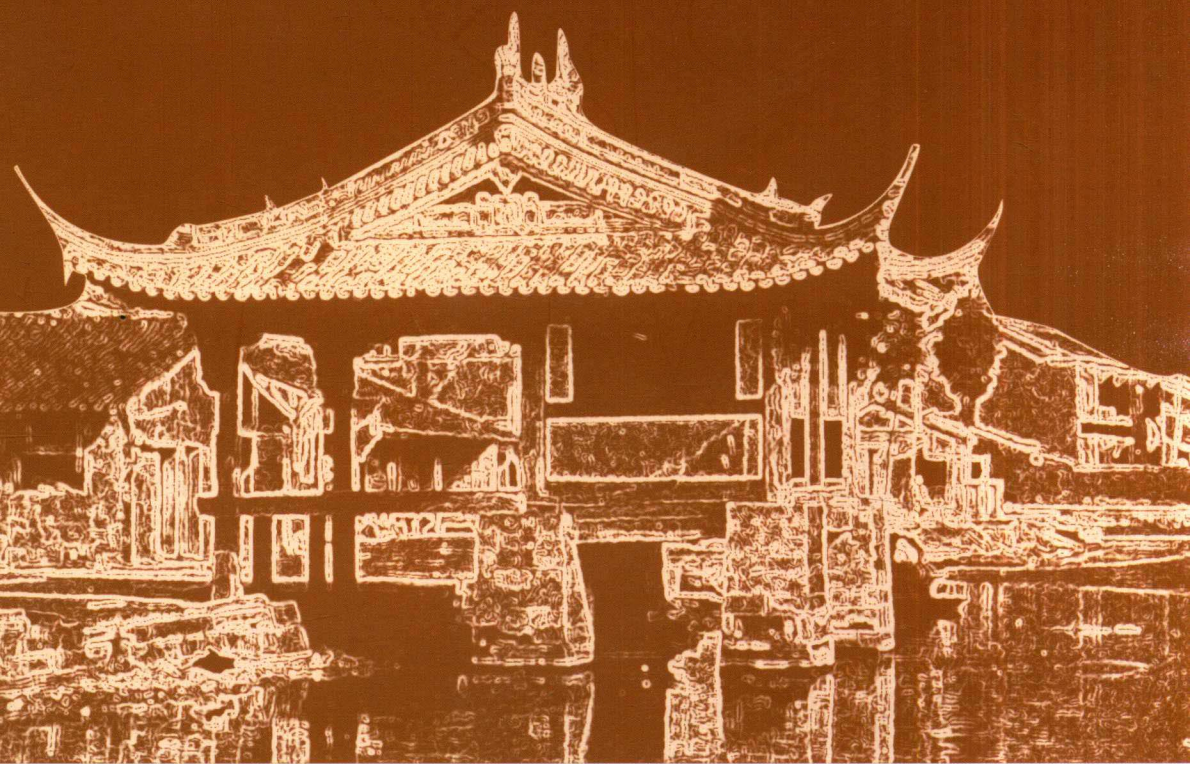


戏曲·理论

弘扬民族艺术 传承经典文化



当代戏曲导演论文集

主编 贾志刚

中国文联出版社

当代戏曲导演艺术论文集

总策划 黄在敏

主 编 贾志刚

副主编 陈 静 裴福林 冉常建

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

当代戏曲导演艺术论文集/贾志刚主编. —北京:中国戏剧出版社, 2012. 6

ISBN 978-7-104-03755-2

I. ①当… II. ①贾… III. ①戏曲-导演艺术-中国-文集 IV. ①J82-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 121591 号

当代戏曲导演艺术论文集

责任编辑: 周 扬

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层
(100097)

印 刷: 北京鑫海达印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 20

字 数: 310 千

版 次: 2012 年 7 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03755-2

定 价: 38.00 元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

目 录

李紫贵戏曲导演艺术研究

李紫贵导演的戏曲化思维与成功实践	黄在敏	1
论李紫贵的表导演理论成就	贾志刚	5
我的父亲李紫贵与斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系	李峻森	13
我的老师李紫贵	金 桐	28
学习李紫贵先生的创作方法	高牧坤	34
处处无导演痕迹，处处显导演匠心		
——与紫贵老师的一次合作	谭志湘	37
怀念我的导师	乔惠民	45
全才导演与艺术家李紫贵先生	张春孝	51
浅谈李紫贵的导演思维	李素霞	54
李紫贵在京剧《白蛇传》中的革新	熊 姝	59
因情立体，即体成势		
——谈李紫贵的戏曲导演艺术	李小琴	71
回忆李紫贵老师导演《红灯照》	刘 亮	76
缅怀导师	吕锁森	82
缅怀与传承	孙红侠	85
体验诚可贵，表现价更高		
——学习李紫贵先生表导演艺术一得	王永庆	92
戏曲功法与内心体验的关系		
——李紫贵戏曲导演思想与方法浅谈	邹德旺	98
当代戏曲导演理论探索		
传统的基石 创新的平台		
——关于当代戏曲舞台美术创作的思考	蔡体良	103
观众说导演		
——一个“职业观众”在 21 世纪戏曲导演		
艺术发展论坛上的发言	李庆成	109

戏曲导演要有戏曲思维	常立胜	115
京剧《樱桃园》		
——东西方戏剧文化的融合	冉常建	118
满族新城戏表导演风格探索	孙丽清	123
戏剧金色链条上永远灿烂的一环	李维鲁	126
“离形得似”与“得意忘象”		
——戏曲舞台意象创造摭谈	李悦	136
戏曲导演应熟知并擅用戏曲舞台语言	田志平	143
郑亦秋和他的《杨门女将》	熊姝	148
从演员的修炼到导演的修养	杨连启	158
沈斌导演艺术论	孙红侠	169
论 21 世纪戏曲导演的艺术自觉	王萍	200
从新古典主义戏曲的复苏看 21 世纪导演新思维	熊姝	209
对“话剧加唱”在当下的思考	沈勇	225
限定性创作，一个需要破解的难题		
——越剧《绣球缘》导演阐述	生媛媛	236
戏曲导演在现代戏创作中对“程式创作法”		
的体认与推进	种洁	244
从北京近年京昆舞台风貌看戏曲导演艺术的发展	李楠	255
一首命运挣扎的壮丽史诗		
——大型评剧现代戏《我那呼兰河》之刍议	吴宇	260
中国古代戏曲导演理论研究滞后探因		
——释西学中用之困	张晓春 陈彩玲	269
“话剧加唱”模式：形成、本质与思索	孙红侠	279
也谈“话剧加唱”	张骧	288
戏曲导演教育探讨		
从《长生殿》到《长生殿》		
——谈李紫贵的戏曲导演教育理念	沈斌	296
沿着李紫贵老师的导演艺术深化教学	宋捷	302

李紫贵导演的戏曲化思维与成功实践

黄在敏

戏剧，无论是话剧、歌剧还是戏曲，都是通过演员扮演角色并在人物连续不断相对完整的动作中完成故事叙述的，同时又都是在多种物质成分的结构中完成形象创造的。所以话剧导演也好，歌剧导演也好，戏曲导演也好，他们是有着许多共通的创作规律的。然而，不同的戏剧形式又各有自己的审美精神和规范，这就要求特定的艺术家必须具有特定的思维方式和方法，换句话说，也就是排话剧要有话剧思维，排歌剧要有歌剧思维，排戏曲要有戏曲思维。作为戏曲导演艺术家的紫贵先生，在导演创作中的一个重要特点，就是能深刻和娴熟地把握戏曲化的思维和方法，不管是古装戏还是现代戏，都能充分展示出戏曲艺术的魅力。

紫贵先生的戏曲化思维首先是从对文学剧本的再创作开始的。他认为戏曲是以歌舞演故事的戏剧，“不可能像话剧那样反映生活面那么广，没有那么多的篇幅”，重点是在写人、写人的心理、写人的情感，所以结构就不可能与话剧一样，必须是“一线到底，并无旁见侧出之情”；“始终无二事，贯串只一人”；“孤桐劲竹，直上无枝”。先生排戏，每次接到剧本，在准确把握立意之后主要的一项工作就是集中笔墨减头绪，因此，凡是经他手调校过的剧本都是那么干净清晰。

理清线索之后，先生的一项重要工作就是找点。先生很重视戏剧的矛盾冲突，但更着意于事件的外部冲突对人物内心和感情世界带来的冲击、引发的激荡。抓到这些点，只要是有益于主题揭示的就会着力运用或唱或念或做等手段去着力铺排。他认为只有这些地方才是最有戏的地方，最出戏的地方，也是最容易展示戏曲表演魅力的地方。所以在构思演出结构时，为了开掘出那些既可以揭示人物内心，又可以展示演员技艺的合理空间，先生都要做出煞费苦心的经营，对于重点唱段的安排，他也要做出精心的调整 and 布局。而在具体的排练中，先生更善于通过不断地抠戏，使这些表演点哪怕是一段演唱、一段念白、一个上场、一个下场，都呈现出非常丰富的感情色彩和十分细腻的心理层次。这样，一出戏便有了开有了合，在情节的流转中便有了不

时的留驻，更重要的是，在这不时的留驻中能听到、看到人物那或如大河奔涌或如小溪淙淙的心曲，品味到戏曲表演技艺的独特意味。当我们重温紫贵先生导演的经典剧目《白蛇传》时，不正是能体会到这样的艺术效果吗！

紫贵先生还有一个观点，就是“戏曲结构的安排还必须考虑剧种的不同特点、剧团的不同特点和演员的不同特点”。戏曲是一种表演技艺很强的艺术，不同演员各有特长，不同流派的人文性格也不尽相同，如果文学剧本的情节构思和人物形象设计不能适应剧种、剧团，乃至演员技艺的特长和流派风格，往往会给排演造成许多难以克服的困难，使整个演出的艺术魅力大大衰减。先生在回忆导演广东粤剧《王昭君》的实例时曾说过：“话剧《王昭君》里，本没有‘出塞’这一场戏。用话剧形式来演‘出塞’的确很难演。可是把《王昭君》翻成戏曲剧本立在戏曲舞台上，如果没有‘出塞’这一场戏，观众会不满意。”当时考虑到粤剧和红线女红腔的独特魅力，就把这场戏构思为以唱为主了。要以唱撑起这一场戏，就必须把唱的内容、腔的设计处理得感情色彩丰富，心理变化多层。比如不仅要写她的离乡之情，还要写她顾虑自己到了异邦能不能适应那里的风土人情，写她揣摩呼韩邪是个可亲的人还是个可怕的人，写她考虑自己是否能担当得起和亲的重任等等疑虑。这样舞台上唱段的分量重了，一方面能充分发挥红腔的优势，让观众听得过瘾；一方面又能通过红线女对人物独特的理解和声情并茂的演唱，深化和开拓王昭君的内心世界和性格侧面。演员的风格与人物的性格两相共鸣、水涨船高，虽无昆曲出塞那么强烈的载歌载舞的场面，却别具一格，同样使观众着迷，使观众动情。

戏曲表演的程式性是很强的，所以戏曲导演的形象创造往往离不开自己所掌握的程式化的形象材料。比如当我们接到一个剧本构思舞台形象时，总考虑到每个人物相应的行当归属，设计唱腔时要先选择合适的板式和曲牌，安排身段调度时常常会联想到传统戏中某个类似的场面。紫贵先生6岁开始学戏，8岁登台演出，特别是搭班演戏以后一直在江南各地“跑码头”，他学的多、见的广，对戏曲舞台上的东西十分熟悉，对戏曲形象材料的积累十分丰富，所以运用起来确实是得心应手。更为重要的是，先生能把这些传统程式拆成材料并进行有效的再创造，使之成为颇富个性的舞台处理。当年他在排演京剧《白蛇传》“水斗”这段戏时，就想到了南派京剧《雅观楼》中李存孝耍令旗的表演，在这一基础上又借鉴了一部1948年放映的苏联电影《体育之光》中好似波浪起伏般的团体操队形，再加上京剧《骆马湖》水擒李佩的场面，才演化而成“水斗”的。直到今天《白蛇传》每每演到这一幕，总

会博得观众的热烈掌声。

紫贵先生历来主张，戏曲导演排戏不能只靠分析剧情、分析人物来启发演员，还要有手段。一个上场，你讲了半天人物性格、规定情境，他还是上不来，不如你先给他一个大体相应的锣鼓点子，他就能动起来了。在这个基础上你再去进一步分析、启发、抠戏，就会越来越接近戏里的要求了。比如1965年我跟随先生排演京剧现代戏《昆仑山上一棵草》的时候，其中有一段剧中主人公惠嫂带着瓶瓶罐罐来到高原找自己丈夫的戏，那么她该怎样上场？人物性格、规定情境都比较明确了，没有具体的动作安排就很难上来，于是就和当时惠嫂的扮演者高玉倩老师商量，把锣鼓点子打上、乐曲和音效伴上的方案，逐个尝试，从中选择出一种比较接近的方案，然后再继续加工。加一点、减一点、改一点，就这样逐渐走向了准确和清晰，实际上这也是导演和演员共同的不断地深刻理解，体验和把握角色的过程。

可见，戏曲导演要有很好的戏曲化思维，首先要大量积累和储存戏曲的程式材料，这样在创造新的舞台形象时，才能强化自己选择和重新组织新的舞台语汇的能力。当然也要大量积累和储存生活形态的材料，这样才能活用程式和化用程式，尤其是在现代戏的创作中更为需要。这里要强调的是，如果说运用传统程式时主要解决的是如何与戏很好结合的个性化问题，那么把生活形态的材料搬上舞台要解决的则是如何戏曲化的问题，也就是如何使之被提炼得更具歌舞化的韵律、更具概括性的程式意味。这显然不仅仅是手段运用的问题，而是关系到戏曲的重要美学精神的问题。在现代戏舞台上，“三醉酒”也好、“三叩门”也好，那些脍炙人口的舞台处理，如果不是程式，不把人物的行为动作和心理变化提炼为具有歌舞韵律的唱念和与之相协调的规整性调度，就不会在戏曲舞台上塑造出至今令人难忘的这些艺术形象。紫贵先生不仅很重视这一点，而且也为我们提供了宝贵的实践经验。他认为所谓歌舞化的一个重要支点就是音乐，正如京剧前辈艺术家、教育家雷喜福先生所说，“什么是舞蹈？舞蹈就是动作加上锣鼓点、加上曲子就变舞蹈了。”所以紫贵先生在整个排演过程中十分重视音乐，不仅善于利用音乐来统帅全剧的节奏，更善于利用音乐来丰富人物的心理层次和情绪变化，来规范演员的形体动作，使演员的表演从内到外都能沉浸到音乐的韵律中去，于自然而然中生发出一种戏曲特有的韵味。

1963年我跟随先生为当时的中国戏曲研究院实验剧团排演京剧现代戏《红旗谱》，应该说那时京剧在现代戏排演上还没有很多积累。为了排好这个戏，剧组全体主创和演员先到故事发生地河北高阳去体验生活整整81天，边

体验边创作。当时，先生提出通过体验生活先解决像农民的问题，然后再进一步解决像他所扮演的这一个农民人物；先从生活出发把握住人物的行为动作和内在节奏，再考虑京剧的形式问题。那么怎样实现这一从生活向京剧的转化呢？一个重要的手段就是靠音乐，靠唱腔、靠过门、靠衬曲、靠锣鼓点，当把这些东西加上以后，演员的心理节奏、念白的节奏慢慢发生了变化，形体动作的繁简提炼也逐渐有了支点，再通过不断地合乐抠戏，整个戏的面貌就发生了变化，既有比较浓郁的乡土气息和慷慨悲歌的鲜明色彩，又不失京剧特有的韵味。记得昆曲有一句谚语：“身段是车，曲是辄”。我想，如果说“戏是车，曲是辄”也并不为过。对于戏曲舞台艺术的创作来说，这里面确实包含着许多经验和道理。

从学习导演开始，我一直跟随紫贵先生，经历了先生的许多导演创作活动，所听所见甚多，受益匪浅。但由于个人水平所限，理解不深不全，只将一孔之见求教于同仁，也算对先生的缅怀吧！

论李紫贵的表导演理论成就

贾志刚

戏曲演员既是创作者又是创作的材料和工具，还是所创作的艺术形象本身。任何一个舞台形象的塑造，都是这个“三位一体”的矛盾统一，其中演员与角色之间的矛盾是基本矛盾。基本矛盾是从戏剧表演诞生之始就应运而生，而且还将伴随着表演艺术同路而行。这个基本矛盾令古往今来的中外戏剧大师、戏剧理论家、美学家等倍加关注，悉心研究，努力探索，其间论争便不可避免。李紫贵数十年来锲而不舍、孜孜不倦地探究着解决这个基本矛盾的途径，思考、研究、反复地论证戏曲演员如何创造角色的问题。中国戏剧出版社于1992年和1996年先后出版了《李紫贵戏曲表导演艺术论集》和他的《忆江南》两部著作，前一部由刘乃崇编，后一部是李紫贵口述，蒋健兰整理。两部著作近60万言，内容较为广泛且具有珍贵的价值。如对戏曲表演技术的归纳，导演艺术的经验总结，以及回忆自己年轻时在上海学戏、演戏与在杭嘉湖水路班子演出的亲身经历等。但最主要的论题则是论述演员如何创造角色，从中可以使人清晰地看到他对这一问题探索的轨迹，感受到他深广的思考、实事求是的科学态度、朴实直率的语言、逻辑严密的结构、丰富的舞台经验，以及广博的学识。他关于戏曲表演的理论见解已经形成了一个完整的系统，理论的基础是生活与戏曲艺术的关系；以戏曲传统为本、借鉴外来文化主要是斯坦尼斯拉夫斯基体系则是理论的核心部分；从创作实践中进行总结并用于指导实践是理论最为可贵之处，也是他的理论之所以不同凡响的根本原因。整体上，理论具有着开放性、辩证性、实用性以及鲜活性的特点，这四个特点构成了理论的独特品格。上述绝非溢美之词，因为丰硕的果实已经挂满了理论的枝头，他依据自己的理论见解导演的京剧《白蛇传》、《破洪州》、《红灯照》、《王昭君》，昆曲《长生殿》等精品剧目至今令人难忘，他所创造的京剧现代戏分三步走的表演、导演的的方法现在仍然被许多戏曲导演不同程度地运用着，经过他指导的弟子们活跃在当今的舞台上，有的已是成绩斐然。

一、生活与戏曲艺术的关系

李紫贵非常赞同盖叫天的话，即生活是戏曲演员师傅的师傅，认为无论演员还是导演必须要向生活学习，对生活进行深入细致的体验，体验生活的内在情感和节奏，以此为基础，寻找恰当的戏曲表现形式，从而达到戏曲艺术的真实。就是说戏曲来源于生活，是对生活提炼、强调、夸张、变形的结果。比如节奏，他说：“生活的节奏也就是戏剧节奏的依据。然而生活的节奏并不等于戏剧的节奏。因为生活的节奏是自然状态的，而戏剧的节奏则要根据剧情的发展和人物的行动，加以组织、强调、夸张，使其有规律、有顺序、有目的地进行，并且要用艺术手段使其在舞台上体现出来。”^① 同是戏剧，话剧与戏曲在表现生活的形式上又有不同，话剧的表演更接近生活的自然形态，要求根据生活磨去棱角，而戏曲表演却要求见棱见角；话剧要求基本上符合生活的节奏，而戏曲要求突出人物行动的节奏，使其更加鲜明。实现这一要求，锣鼓点将起到关键的作用。

他指出：一方面戏曲演员要深入生活，观察和体验生活；另一方面还要遵循戏曲艺术的特殊性要求，学、练外部技巧。唱、念、做、打的技巧学不好，“一上台，坐不是坐相，站不是站相，‘荒腔走板不入调’，‘山东胳膊直隶腿’，那是演不好戏的。”然而，练功、学戏一定要知其然又要知其所以然，不能傻学、傻练，不能只学前辈艺术家所创造出来的结果，更重要的是探明他们艺术创造过程的奥秘。为此，他潜心研究周信芳、梅兰芳、盖叫天等艺术大师的创作，悟出了一些颇难说清的道理。如对梅兰芳所说的戏曲演员的基本功，他是这样理解的：“梅先生所谈的这种基本功，既包括一个演员要有深厚的生活底子，又包括他要有深厚的技巧底子，而且包括用技巧表现生活的本领。”有了这种基本功就可以把生活形态转化为戏曲形态，就可以创造出符合人物性格的表演动作，或通过已经掌握的唱、念、做、打等程式动作的组合而显现出新意，就可以做到内外结合，从而塑造出神形兼备的舞台形象。否则即是“没开窍儿”，在表演上依样画葫芦，照猫画虎，“结果是演了一辈子戏也没有演到戏里去。”这种基本功最难的就是掌握用技巧表现生活的本领，让观众感到舞台人物真实可信，引起观众的共鸣。本领实际上是“假戏真做的同义语，假戏真做，就是演员要把舞台上假设的环境、假设的人物关

^① 李紫贵：《李紫贵戏曲表导演艺术论集》，中国戏剧出版社1992年版，第125页。（以下凡引此书皆不注）

系和事件当成真的，要去真实的感觉，并把这种感觉通过行动——舞台上的艺术技巧准确地表现出来。”李紫贵认为演员若要找准真实的感觉，应该抓住四条。第一是抓对象。“这是指要抓住引起角色思考、判断的具体对象，其中包括不动的物体，也包括活动着的人和动物。”第二是抓内心视像。“如果借以进行思考和判断的对象，不在舞台上出现，那么你的心里就要出现这个对象的幻象。”第三是抓内心独白。“人的思维通常是借助语言来进行的。人在思考的时候，内心总是默默地说着话。这些思想过程中的没有说出来的话，我们习惯称之为内心独白。”第四是抓态度。“抓住角色赞成、反对、肯定、否定等态度。这里，态度的转变是重要的。”这四条之间有着密切的联系，而过程又要受到锣鼓的制约，都要在锣鼓的尺寸内完成。

这四条属于内部技巧，同时还要运用高难度的外部技巧将真实的感觉当众表现出来，因此，就要寻找既符合人物个性特点又适合自身条件的外形。其中不可缺少的是作为一个演员应该具备的想象力和独创精神，必须经过冥思苦想，深入钻研以至于“梦往神游”，锲而不舍。《忆江南》中有一篇文章叫做《盖叫天的霸王》，李紫贵根据《粉墨春秋》的记载以及自己和张二鹏的回忆，叙述了盖叫天创造霸王形象的独特之处，他将此归纳为“霸王装”、“霸王枪”、“霸王操”、“霸王战”四个方面。在盖叫天之前，杨小楼已经塑造了一个霸王形象。杨小楼人高马大，八面威风，盖叫天自身条件显然逊色。再者，盖叫天演霸王，金少山演樊哙，这又是一个难题。“金少山个儿高，大脑门，眨眼睛，大眼珠子，宽肩膀，蜂腰，再扎上大靠，戴上盔头，那个魁梧。盖老就是扎上大靠，也比不了他，还得另想办法。”^①盖叫天苦苦思索多日，没有结果，偶然之间被门神尉迟恭的形象触动，又从铜香炉的造型上受到启发，设想出一顶皇冠。“整个冠高大约一尺半高，分为两层，像个宝塔，每一层有八个角，每个角上还有个小铃铛，这中间含有霸王‘力能扛鼎’之意。”^②接着，他设计了独一无二的霸王蟒和用改良靠加工而成的霸王靠。正是由于这些创新，一个左挎弓袋、右悬箭囊、佩剑背鞭，勇猛之中带有统帅之威严，威严之内又透出“九五之尊”气概的独特的霸王形象跃然而出，获得先声夺人的磅礴气势。之后盖叫天又创造了霸王枪、霸王操和霸王战，使得他演的这一个霸王不落窠臼，非同凡响，既表现出霸王的性格气质，又弥补了自己本身条件的缺陷，其丰富的想象力和勇于进取的革新精神令人叹服。

从两部著作中可以看出李紫贵对于生活与戏曲艺术关系的研究探索是逐

① 李紫贵：《忆江南》，蒋健兰整理，中国戏剧出版社1996年版，第185页。

② 李紫贵：《忆江南》，蒋健兰整理，中国戏剧出版社1996年版，第186页。

步深入和具体化的，并不是仅仅停留在宏观上或表面上，他为演员提供了一个看得见、摸得着、悟得出、想得到的切实有效的解决这一关系的途径。这个方法是他从自己的实践经验中总结的，而后又经过了自己创作的验证，因而越发显得硬邦邦和响当当。

二、以戏曲传统为本，借鉴外来文化

刘乃崇在《李紫贵表导演艺术论集·编后》中写道“他的理论不是那种华而不实的空论，而是朴实无华的，是从实际中来到实际中去的，是实打实的。”对于“实打实”，我以为包含着两层意思：一层是指李紫贵艺术修养尤其是戏曲修养深厚，戏曲知识的掌握既博大又扎实，见多识广，厚积薄发，实战经验丰富，临场应变能力较强；另一层是指他实事求是的态度和求真务实的精神，鄙夷空谈，不摆花架子，不人云亦云，不护短，不盲目崇拜，这种精神无论是过去还是当今都是难能可贵的。

李紫贵生于1915年，出身于梨园世家。用他的话说：“一家人在上海京剧舞台上大小都算有一号。”看了下表便一目了然。

与本人关系	姓名	专业分工
祖父	李永福	箱馆·盔箱
二祖父	李永禄	箱馆·三衣箱
伯父	李少棠	先小生后改丑行
父亲	李庆棠	先武生后改小生
母亲	周德詮	文武小生
	(艺名赛吕布)	
叔父	李春棠	先老生后改丑行
大哥	李东来	净、丑行
二哥	李吉来	做工老生
	(艺名小三麻子)	
三哥	李瑞来	武生、武净行

另外，他的大姑父张双凤是当时的名武旦；三姑父盖叫天是众所周知的“活武松”；舅父周五宝是江南名昆丑等。

李紫贵先后师从周咏泉、刘景田、朱德芳等学老生、武生戏，8岁登台，演出《打渔杀家》和《南阳关》。他的演戏生活大约前后20年，尤其是在杭

嘉湖一带“水路班子”中的摸爬滚打以及在上海的演出，不但增加了艺术积累，而且提高了艺术创造能力。这期间开始兼做导演，排过《绝龙岭》、连台本戏《彭公案》等戏。而后他一边演戏一边导演，并且逐渐积累经验，钻研戏曲表导演理论。建国后，他长期从事导演教学和表演理论的研究工作，曾为戏曲学院导演系及江苏、上海、湖北、四川等地导演训练班授课。先后导演过《红娘子》、《新白兔记》、《三打祝家庄》、《白蛇传》、《破洪州》、《红旗谱》、《红灯照》等京剧，还有豫剧《破洪州》，昆曲《白蛇传》、《西厢记》、《长生殿》，河北梆子《蝴蝶杯》，粤剧《昭君公主》，淮海戏《儿女情》，川剧《双青天》、《巴山秀才》等，共计40余出。

他在理论上立足于戏曲传统，以此为基础来探索戏曲演员如何创造角色和戏曲导演如何创造出完整的演出。辑入《李紫贵戏曲表导演艺术论集》的《戏曲导演概说》是一篇史论结合、言之有物的论文，他通过研究唐代参军戏、宋杂剧、元杂剧以及明代汤显祖，清代李玉、李渔等，得出了两个结论：其一，“我国从有了舞台演出以来，就有了导演工作”；其二，“不是在学习了斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系之后才开始有导演工作的研究的”。通过回顾近现代以及建国后戏曲导演发展状况，旨在说明戏曲领域建立导演制度不但是重要的，而且是必然的。他还根据自己多年来的导演实践，论述了戏曲导演如何处理与编剧、演员的关系，以及导演如何运用程式手段创造整个舞台演出、如何掌握演出节奏等关键性问题，不乏真知灼见。对于大多数戏曲导演来说，这些见解具有较强的针对性和较大的指导作用。

由于特殊的原因，斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系在我国话剧界、戏曲界产生过极大的影响。始终充满着强烈革新意识的李紫贵对外来的斯氏体系产生出浓厚的兴趣。他以一个实践家求真务实的精神和敏锐的捕捉力来吸取斯氏体系中有价值的部分为我所用；以一个理论家实事求是、冷静客观的态度来论证斯氏体系中合理与偏颇之处；如此之精神和态度，值得称道。五十年代，斯氏体系在我国戏剧界形成“独尊”的局面，他并没有因此而狂热、躁动，而是理智地指出：“‘体系’中的诸元素是戏曲表演艺术固有的，而不是有了‘体系’之后戏曲才有的。”“我们领会了它的实质，而我们借助他的原理来探讨我们表演中的一直认为玄妙的、难以理解的、难以捉摸的‘心理的劲儿’——戏曲表演的规律，就必须从戏曲表演艺术本身去探讨和研究。应该领会它的实质，而不是全盘照搬。”而后，人们发现斯氏体系中存在着片面性，斯坦尼斯拉夫斯基曾一度将注意力集中在舞台创作的心理学方面和过分强调演员体验角色的作用，认为正确的充满着演员真挚的深刻体验的角色内

部设计，应该会自然而然地产生角色的外部动作，将“当众孤独”、“内部动作”、“心灵的积极活动”、“角色的心理设计”、“直觉”、“下意识”等概念推向极端。用这样片面性的理论去指导戏曲演员的创作显然是要误入歧途的。因此，在戏曲界一些有识之士对斯氏体系一度出现的偏颇进行了批评，此举本无可非议。然而，不知为什么却带动了戏曲界的许多实践者和理论研究者从五十年代末一直到今天仍然一而再、再而三地批评体系中的某些观点，很多论述戏曲表演或导演的文章几乎都是先评论一番体系的不足之处，然后再针对着这种不足来阐释戏曲表演是如何如何，好像不如此，论点就不鲜明、不深刻、不准确、不时髦。李紫贵却理智地指出：“斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的通过内部诸元素达到掌握舞台自我感觉的方法、形体行动方法，正可作为我们探索前辈表演创造经验的很好的借鉴。”“因此，以‘体系’中对各个元素所论述的原理来看我们的戏曲表演，就能发现有很多共同之处。”进而又指出：“过去我们学斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系，老是强调由内到外，其实内和外是辩证统一的关系：研究了内心，可以找到外形；通过外形，也可以引起内心的体验。这种相互的关系，在我们的戏曲中是早已做到了的，只是没有很好地总结。”他揭示出戏曲表演的本质，即内心与外形辩证统一，相辅相成；体验与表现紧密相连，不可偏废。对于角色的创造，既可以由内到外，也可以由外到内。戏曲演员创造角色则常常是由外到内，倘若一个演员将唱、做、念、打的技术技巧变成自己的第二天性，那他需要培养和重视的应该是如何深刻体验角色性格的心理技术了。因为只有这样，他才能迅速地进入角色，“当节奏速度唤起他内心情感活动的时候，唱、念、做、打等规定好了的尺寸、强弱、缓急会随着情感的活动有所伸缩变化，这时鼓师和琴师等就要服从演员的劲头，随时调节紧紧跟上，互相默契，互相适应。”舞台上就会呈现出演员创造角色最生动感人的瞬间，也是艺术感染力最强的时刻。他将这种状况叫做“猴皮筋儿”。

斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系有两个主要特点：其一，体系是在演剧实践基础上形成的。斯坦尼斯拉夫斯基本人一生都没有离开过舞台。从14岁登台算起，他同舞台打了61年的交道。深厚的艺术修养和丰富的舞台经验，使得他的体系对从事实践的演员和导演更具指导性。他的美学追求与他的戏剧探索有机地融合在了一起，影响了一代或几代戏剧艺术家。其二，体系是在不断否定与超越自己的过程中形成的。

完整地概括斯氏体系应该是这样的：演员创造角色的过程是心理技术和形体有机融合的运动，无论是在排练阶段还是演出阶段，演员都必须沿着两

条互相交织的线——内在的线和外在的线奔向最高任务，迈向人物塑造的最高境界。正如《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第三卷的编者之一格·克里斯蒂所说：“在斯坦尼斯拉夫斯基的艺术活动进入了苏维埃时期以后，他的‘体系’已经沿着两个平行的轨道发展：他对于体验过程与体现过程，演员自我感觉的内部（心理）诸元素与外部（形体）诸元素，是同时而且紧密联系着加以探讨的。”

我以为，尽管从文化上看，中华民族传统的思维模式强调整体综合，与西方那种受形式逻辑和机械原子论影响而形成的讲究定性、定量以及局部分析的精确性思维模式不同；从美学思想根源上看，戏曲是以物感说为指导思想，形成自己的戏剧美学传统，而西方话剧则是以摹仿说为指导思想，形成戏剧美学传统，两者也是不同的；但是，这些不同并不影响在戏剧表演领域内的互相借鉴，因为戏剧表演有其特殊的性质，它是“三位一体”的创作，故而本质必然是内外结合，体验与表现的统一。李紫贵正是从戏曲表演的本质出发，明确地提出“在戏曲的表演艺术中，身段、唱腔、直到锣鼓的配合，都是与心理——形体行动这一原理相一致的，可见戏曲表演中的舞台行为的实质与生活中的人的行为规律也是一致的，但在舞台上的表现形式却又不同。如何把生活中体验到的通过唱、念、做、打、锣鼓等等，在舞台上反映出来，这就要我们自己思考研究了。学习斯坦尼斯拉夫斯基体系，借鉴斯坦尼斯拉夫斯基体系，是能帮助我们看到戏曲表演中存在着共同的现实主义表演创造的一般规律的”。说出这样一番话是需要胆量、勇气以及深思的。

三、表演技术、导演手法的归纳总结

长期以来对戏曲的研究呈现出两头大中间小的态势。所谓两头是指对于戏曲艺术的美学原理、宏观特征等方面的探讨和演员对于某一人物塑造的经验；中间是指美学原理如何与演员的具体实践相衔接的方式以及这种方式的道理。中间之所以小主要是因为能够从事这方面研究的人才匮乏，既要有理论修养，又要“六场通透”、“文武昆乱不挡”。李紫贵无疑是绝佳的人选之一。他把清代《明心鉴》中提出的许多概念用现代戏曲表演中的例子进行阐释，尤其对“艺病十种”、“身段八要”等章节进行了细致的分析，既鞭辟入里，又通俗易懂。

他归纳了上场、下场、舞台调度、群众场面等常见的几种形式，结合着具体剧目在演出时的处理来说明每一种形式的不同作用，以及演员的即兴发

挥，从个别到一般，从一般再到个别，并要求每一种形式的运用都要与剧情、人物性格紧密结合。比如上场，他说：“在传统剧目的演出中，有的上场是把人物放在具体行动、具体斗争中；有的是以抒发人物的情感为主；有的能够突出表现出人物性格来，这都是好的遗产，我们排新戏时可以吸收运用。另外，也有很多上场的安排只是为了让那一人物出场而已，或者只起到介绍人物的作用，都是比较低的手法，就不足为法了。”这是他根据导演的不同处理来谈上场的作用。如果只是归纳一般的上场形式，他认为“约有唱上、念上、舞上和溜上等几种”。

此外，两部著作中有一些文章是专门研究周信芳的麒派艺术和以盖叫天为代表的盖派艺术的。由于他年轻时文学麒、武学盖，因此，他对这两个流派的研究比起旁观者来说就更能讲到点子上。《周信芳三进丹桂第一台》这篇文章所记述的恰恰是麒派艺术形成的重要时期，堪称是麒派艺术形成的简史。

需要说明的是，《李紫贵戏曲表导演艺术论集》和《忆江南》两部著作中所包含的内容和论述的观点远不是我这篇文章所能够包括的，不当之处，敬请方家和读者指正。